

Mariela Insúa Cereceda  
Universidad de Navarra

## La creación de mundos posibles en el modo lírico

### Resumen

El presente artículo propone aplicar la categoría de “mundo posible” al análisis del modo lírico, el cual será abordado en una doble perspectiva: como una de las configuraciones genéricas de la literatura y como un modo ontológico de vinculación del sujeto y el mundo



Somos sujetos abiertos a la aprehensión e interpretación del mundo en el que existimos. Los pilares que sostienen ese mundo en el que somos son el espacio y el tiempo. Por ello, *topos* y *chronos* constituyen las coordenadas antropológicas esenciales del ser, así como de la universalidad poética (García Berrio 1994: 621). De la naturaleza temporal y espacial de la existencia devienen varias diadas que forman parte de la misma: lo uno y lo diverso, el dentro y el fuera, el yo y lo otro, el sujeto y el objeto... Mas por sobre esta conformación binaria, el sujeto es un incansable buscador de la unidad que le permita el concilio con el mundo.

El ser es en el mundo y la creación artística es muestra de esta razón constitutiva. Las obras de arte procuran crear unidades que reiteren cuestiones permanentes. Por lo tanto, son partes que se aproximan a un todo constante que las trasciende. Así, la razón fundamental del arte ha de ser contribuir en la identificación del ser en su situación de existente. En suma, la obra artística nos sitúa ante un escenario en el que la búsqueda de unidad se hace contemplable a través de la plasmación de un *mundo posible* alternativo, que sugiere algún tipo de relación con el mundo real. Mi objetivo es analizar cómo se lleva a cabo esta “cosmificación” en el modo lírico literario.

### Dimensiones de los modos

El hombre se relaciona “modalmente” con el mundo a través de actos culturales. Según Rafael Alvira, los *modos* o “géneros naturales” expresan constantes antropológicas (Alvira 2001: 11). Así, el sujeto puede reaccionar en el mundo de tres modos básicos: lírica, épica o dramáticamente. El modo lírico tiene su basamento en el pasado, en la “anterioridad” que se “interioriza”, para luego compartirse con el otro: es la emocionalidad que trasciende. En cambio, la dimensión temporal del modo épico es la de la empresa que tiende hacia el futuro. Por último, el modo dramático es la síntesis que “presentifica” el juego y el diálogo de las dos modalidades anteriores (12-15).

La existencia humana se desarrolla combinando las tres modalidades: habrá momentos plenamente líricos, pero de cuya interiorización saldrá la fuerza para la empresa futura;

habrá también instantes en la proyección del futuro en los que será necesario remontarse hacia el pasado en busca de nuevos bríos; y, finalmente, en el fragor cotidiano del drama presente será preciso volverse constantemente hacia el interior y avanzar en pos de la realización futura.

Asimismo, el término *modo* puede utilizarse en el sentido de forma primaria de la realización artística. Kurt Spang adopta la voz *modo* para denominar la tríada lírico, épica-narrativa y dramática. Esta denominación tiene el objetivo de evitar la confusión terminológica entre los géneros y sus subdivisiones; y, además, el de tener en consideración la dimensión antropológica de las distintas modalidades artísticas (Spang 2001: 167-171 y Spang 2003: 127).

Me sumo a esta iniciativa de sistematización por considerar que amplía el horizonte de los estudios genológicos. Por lo tanto, en las próximas páginas, me referiré al “modo lírico” en sus dos sentidos: como una de las posibilidades fundamentales de configuración de la literatura y como una de las maneras en las que el hombre se vincula culturalmente con el mundo.

### **Modo lírico y ficcionalidad**

Wolfgang Iser, en uno de sus estudios clásicos sobre la ficcionalidad en la literatura, propone lo siguiente: “Si la ficción no es realidad, no es tanto por carecer de los predicados necesarios de realidad, sino por ser capaz de *organizar* la realidad de manera que pueda ser comunicada. Por ello la ficción no puede ser realidad, puesto que organiza” (Iser 1989: 162).

La lógica de la ficcionalidad es distinta a la del mundo real, puesto que nos plantea ante un todo cerrado que comunica orden. Así, la construcción ficcional resuelve la encrucijada del ser ante lo diverso. En la obra ficcional el sujeto receptor se encuentra con un cosmos de correspondencias, con una “organización” y entra en contacto con la idea de clausura que no puede experimentar en la realidad efectiva sometida al espacio y al tiempo. Con ello el sujeto consigue “extraponerse”, poseer un “excedente de visión” (Bajtín 1982: 20)<sup>1</sup> y aprehender indicios de existencia y de conflictos eternos fraguados en sustancias artísticas (lenguaje, colores, movimientos, etc.), en otro estatus óptico (Martínez Bonati 1978: 139). En suma, la ficción surge como el mecanismo de la creación artística que permite al hombre aproximarse a la idea de unidad.

Asimismo, el concepto de ficcionalidad se encuentra en estrecha vinculación con el aspecto referencial. En el discurso literario, el emisor del producto ficcional “modela” el referente al incorporarlo a una nueva esfera de existencia: el lenguaje en acción es el escenario, por ello Iser considera que estamos ante un *staged discourse* (1990: 941-942). Así, debe tenerse en cuenta que la obra literaria va más allá de lo real, pero lo incorpora.

Como he planteado, en el nivel ficcional se establece un nuevo estatus óptico, en el cual habitan sujetos lingüísticamente constituidos. De este modo, el “referente” o “extensión” incumbe al estudio de la ficcionalidad en la medida en que nos centremos en cómo es “intensionalizado”, o trabajado en el lenguaje en acción (Albaladejo 1986: 45 y ss.). En definitiva, intensión y extensión se manifiestan como nociones correlativas

e interdependientes: el sujeto emisor “intensionaliza” el referente y el sujeto receptor, pasando por la intensión, interpreta el plano extensional.

La ficcionalidad del discurso lírico es un tema complejo, cuya dificultad radica en la base antropológica del modo lírico; en el sentido de cómo una creación que se sustenta en un condensado canto interior puede configurarse teniendo como base modelos de mundo que trasciendan. La historia de la reflexión sobre este tema podría ser resumida en una serie de preguntas recurrentes: ¿Qué relación existe entre lo lírico y la *mimesis*? ¿En qué medida la lírica constituye una representación ficcional? ¿De qué manera el discurso lírico incorpora el plano referencial? En suma, ¿cómo la lírica plasma mundos posibles?

García Berrio indica que una de las razones por las cuales históricamente el discurso lírico permaneció ajeno a la explicación de la construcción ficcional, como representación de referentes alternativos, deriva del hecho de que en la *Poética* de Aristóteles se obvia el planteamiento de las formas líricas en el mismo sentido que se tratan la tragedia y la epopeya. En efecto, la lírica se incorpora tardíamente a la organización tripartita de los géneros, hecho que podría relacionarse con la consideración de su carencia de representación mimética (1994: 441).

Será Sebastiano Minturno, en *L'arte poetica* de 1564, quien exponga por primera vez una definición de la lírica (o “métrica”) como modalidad unitaria y mimética. Esta idea será reiterada por Francisco de Cascales en la *Tablas poéticas* de 1614 (García Berrio 1994: 581-582; y Wahnón 1998: 85). Así, surge la noción de la lírica como un modo de imitación poética caracterizado, en palabras de Minturno, porque el poeta, al imitar, “mantiene su persona y no se transfigura en otros” (cit. en García Berrio 1994: 582). Este aspecto hace directa alusión al rasgo de interiorización que hemos manejado para la caracterización del modo lírico y que tiene su resultado en la enunciación que le es propia desde el punto de vista artístico. La lírica es ficción, como lo son la narrativa y el drama, pues responden a ese cambio de estatus óntico, son “hablares imaginarios” que comunican modelos de mundo (1978: 139). Lo que interesa ahora es analizar de qué manera especial el modo lírico trabaja la forma para referirse ficcionalmente a la realidad (1998: 107).

### **Comunicación y enunciación en el modo lírico**

El objeto estético literario, cimentado en la ficcionalidad, funda una propia situación de interacción comunicativa, cuyo punto de asidero es el lenguaje en acción. En la creación ficcional, los movimientos de emisión y recepción se integran activamente. De este modo, el yo del autor y el del lector se encuentran en un objeto lingüísticamente conformado y se afinan en él como actantes comunicativos.

La teoría pragmática ha planteado la necesidad de desentrañar lo específico de la acción comunicativa que propone la lírica dentro del contexto literario. Así, Levin, teniendo como base los planteamientos de Austin y Searle acerca de los actos locutivos, ilocutivos y perlocutivos, se propone analizar qué tipo de acto de habla es un poema (Levin 1987: 60 y ss). Según este estudioso, cada poema plantea en su estructura profunda “una oración real dominante” que expresa el tipo de fuerza ilocutiva que debe tener el poema. La oración elidida, pero siempre latente en todo acto de habla lírico,

sería la siguiente: *Yo me imagino a mí mismo en, y te invito a ti a concebir un mundo en el que (yo te digo)* (Levin 1987: 67-70).

De este modo, el yo proyecta un mundo imaginario que acoge a un sujeto lingüístico que invita a contemplar ese mundo del cual él forma parte. Comprender esta oración implícita que sustenta el acto comunicativo lírico es la base del pacto poético, de la convención básica entre autor y lector, lo que promueve la aceptación de las innovaciones referenciales y la instauración de la lógica de la ficción.

A tenor de lo expuesto, la dimensión comunicativa y enunciativa de la lírica es fundamental a la hora de considerar el hecho poético, en la medida en que enunciación y enunciado conforman un todo indivisible; es decir, los mundos se expresan de una determinada manera y esa modalidad es lo que hace que la lírica sea lírica y no drama o narrativa.

Volviendo a la dimensión antropológica del modo, “la interiorización de la anterioridad”, que es connatural a lo lírico, requiere ser comunicada, *recitada*, de manera que pueda desplegarse en el presente este proceso de profundización que acarrea otros tiempos. Así, como reflexiona Pozuelo Yvancos: “la enunciación lírica no sería otra cosa que la creación de una región donde esta brecha del tiempo se ejecuta y donde la experiencia humana se realiza en el mismo corazón del tiempo” (1998: 43).

El acto enunciativo del modo lírico siempre sugiere un viaje hacia el interior de un sujeto, lo cual no quita que la voz se presente en primera, en segunda o en tercera persona. En efecto, como indica Pozuelo Yvancos, “el yo, el tú y el él comunican precisamente en la medida en que ‘ficticiamente’ se traducen como yo” (1998: 61). De este modo, la enunciación lírica es eminentemente subjetiva.

Toda enunciación conlleva una perspectiva, un punto de vista. En relación con esto, Cuesta Abad considera que la síntesis figural del sentido de la ficción se basa en el entrecruce de la *voz* y la *mirada* (1997: 125-138)<sup>2</sup>. En el modo lírico, como diría Alvira, la mirada tiende al “recogimiento”, y la voz que verbaliza el resultado de tal recogimiento convida a contemplar esta experiencia de penetración en la morada donde habita el ser (2001: 13). La forma que ha de tener el enunciado deberá corresponderse con ese vistazo hacia lo profundo: ha de ser intensa, metafórica por esencia, muchas veces indeterminada y ambigua, poblada de vacíos y decisores silencios, con un ritmo que en su sucesión conduzca a la armonía de un todo sugerido.

### **Mundos posibles (nociones generales)**

Ortega y Gasset postula que “el hombre no puede vivir sin reaccionar ante el aspecto primerizo de su contorno o mundo, forjándose una interpretación intelectual de él y de su posible conducta en él” (1965: 105). Lo expuesto concuerda con los atributos que Heidegger relaciona con la categoría existencial del “ser ahí”: el sujeto existe en tanto construye interpretaciones de mundo y esas interpretaciones poseen en su base una actitud proyectiva, ya que el “ser ahí” proyecta su ser sobre posibilidades (1991: 166).

Hacia 1710, Leibniz acuñó la denominación “mundo posible”. Según el filósofo alemán hay una “infinitud de universos posibles en las ideas de Dios” (Leibniz 1984: 38). El Ser Supremo ha escogido un mundo de entre la multiplicidad que se le ofrecía y este ha

sido imbuido con el rango de real. De aquí se puede derivar, en primer término, que los mundos son posibles en la medida en que a ellos subyace la cualidad de la alternatividad y, luego, que para que exista un mundo se requiere de “alguien” que lo sustente.

Teóricos de la literatura como Dolezel (1979), Van Dijk (1980), Eco (1978), Cuesta Abad (1991), Albaladejo (1986), han relacionado la idea leibniziana de mundo posible con nociones de lógica y de semántica modal, a fin de aplicar la categoría de mundo posible al análisis de la ficcionalidad.

En este punto es preciso retomar el tema de la relación entre ficción y plano referencial tratado más arriba, dado que la semántica extensional se halla fundamentalmente ligada a la categoría de mundo posible. El sistema de mundos, si bien se asienta en la esfera ficcional, mantiene sólidos vínculos con la realidad efectiva. Por supuesto que cada complejo fictivo se basa en la instalación de sujetos —personajes, narradores, hablantes poéticos— en cronotopías que reformulan la legalidad del mundo real. Sin embargo, en el discurso ficcional se han de reiterar, en toda su gama, los modos de interacción mundo-sujeto, sujeto-mundo y sujeto-sujeto existentes en el referente. El universo imaginario no puede abjurar de los esquemas de estructuración de la realidad y, por ello, la ficcionalidad se fundamenta en “modelos” de interacción centrados en las constantes de percepción, cognición, construcción y comprobación de lo real (Cuesta Abad 1991: 207-208; y García Berrio 1994: 439). Y es justamente esta “binariedad” en el análisis la que confiere a la teoría de los mundos posibles su riqueza.

Cabe destacar que la teoría de los mundos posibles depende de la relación emisor-receptor que se entabla en el ámbito pragmático, puesto que para que se realice la comunicación del texto ficcional, el productor y el receptor han de poseer los mismos modelos de organización de mundos (1994: 439).

### **Mundos posibles en el modo lírico**

La teoría de los mundos posibles ha sido aplicada con especial énfasis a la narrativa (Albaladejo 1986). El escaso estudio del modo lírico desde esta perspectiva se relaciona con la aparente dificultad de llevar a cabo un estudio de textos poéticos, en tanto la lírica carece de una “historia”, a partir de la cual reconstruir el sistema de mundos. Sin embargo, como indica García Berrio, “tanto los discursos épico-narrativos y dramáticos como los líricos contienen macroestructuras que, provistas de globalidad, son representaciones textuales de referentes complejos formados por configuraciones de mundos imaginarios” (1994: 442).

En efecto, no es obligatorio que haya historia para crear mundos en un nivel fictivo. La cuestión está en que la construcción del complejo de mundos y submundos (deseados, temidos, intuitos, soñados...) se realiza de manera diferente en la lírica que en la narrativa o en el drama, modalidades en las que la disposición de un asunto, de una acción dinámica, descansa en la enunciación narrativa o en la representación de personajes, respectivamente. La narrativa y el drama suelen desarrollarse en función de una “vocación de totalidad”, el complejo de mundos posibles se hace contemplable clausurado y unitariamente. En cambio, la lírica ficcionaliza a partir de esbozos, son mundos sugeridos, que no se presentan en detalle, pues se afirman en la expresión de un estado profundo o de una vivencia (Spang 2003: 131). No obstante, así como se puede adivinar la grandeza de un paisaje a través de la visión parcial del mismo desde una

ventana, es posible “asomarse” a un mundo y captar la idea de la totalidad de su presencia. Por ello aquel que se “asoma”, el lector, cumple el papel fundamental de articular el mundo posible desde la parte que se le ofrece.

Un aspecto que se suele asociar al modo lírico es el de la emocionalidad. En relación con la captación del mundo posible por parte del receptor, es importante que el poema sea resultado de un proceso de profundización subjetiva, pero que se exprese con miras a compartir un resultado, para posibilitar que otro evoque una idea permanente. En este sentido, García Berrio, plantea que el fundamento del valor poético consiste en “construir un objeto de revelación esencial y de conmoción profunda común a la mayoría de los seres humanos” (1994: 617).

Muchas veces puede ocurrir que el receptor no consiga interpretar un texto, al no compartir el modelo de mundo referido. Sin embargo, también es probable que el poema no ofrezca los datos mínimos necesarios para intuir un mundo. Cuando se lee poesía, es importante, aunque complejo, distinguir las creaciones que artísticamente “parecen” líricas de aquellas que pertenecen al modo lírico en el sentido amplio que hemos manejado en estas páginas. Estas confusiones, como comenta Alvira, suelen darse en los textos que se limitan únicamente a describir un estado emocional (2001:13).

Hemos visto que una de las constantes del modo lírico es la brevedad, rasgo dado, muchas veces, por la configuración versal. En este punto, no me interesa detenerme en la intensión del texto lírico como un rasgo meramente lingüístico estructural, sino en el porqué de esta brevedad. Desde un punto de vista ontológico, el sujeto capta siempre porciones de mundo, fragmentos “breves” y diversos, a partir de los cuales tiene que intuir la unidad. El modo lírico se asienta en la plasmación ficcional que refleja esa realidad constitutiva de la condición humana.

Por lo tanto, a la pregunta: *¿es posible construir un mundo en la brevedad de unos versos, en unas pocas imágenes?*, se puede responder que, efectivamente, es válido que un mundo se dibuje en unos trazos, que se dé a entender en un par de metáforas, puesto que la existencia del hombre también está hecha de trazos, de captaciones difusas de partes del mundo, partes desde las cuales hay que acceder a una idea unitaria trascendente. El receptor de un texto lírico no se asoma a una totalidad (como en los modos épico-narrativo o dramático), sino a un momento a partir del cual se puede evocar la totalidad. Así, la poesía “como representación mimética de lo general apoya la consideración del discurso lírico en cuanto expresión de universales esenciales en una configuración ficcional” (Alvira 2001: 13).

## **Conclusión**

Al decir de Gadamer, cada poema propone un diálogo que se inicia con la pregunta que tiende hacia la unidad del sentido (1993: 148). Es más, el poema se afirma en un doble diálogo: es el resultado de una pregunta primera que el creador ha realizado acerca de un fragmento, a través del cual procura “recolectar sentido”; y, al mismo tiempo, es un cuestionamiento dirigido al receptor.

De este modo, el vínculo dialógico entre poema e intérprete se alza como imagen especular de la relación entre el sujeto y el mundo. El ser habita y procura comprender

el entorno que lo acoge. El poema, como toda creación ficcional, despliega ante el sujeto que interpreta un conjunto de mundos habitados por sujetos lingüísticamente constituidos. Dichos seres poseen los rasgos básicos del “ser ahí”: se “encuentran” en un mundo y buscan “comprenderlo”.

El acto comprensivo implica la reunión del todo y sus partes. El sujeto comprensor anticipa el sentido a partir de su acceso a las partes. Sin embargo, esto no lleva a una aprehensión parcial, pues para comunicar la comprensión —es decir, para interpretar— se requiere llegar al todo, teniendo como senda a las partes y, al mismo tiempo, contemplar las partes como conformantes de ese todo (Gadamer 1977: 360). Así, la interpretación del mundo (real o fictivo) puede plantearse desde la figura de la sinécdoque.

Como hemos visto, el modo lírico se caracteriza por mostrar en forma y en fondo el recorrido circular que se da entre el todo y sus partes. Así, los mundos posibles en la lírica poseen como premisa esencial ilustrar cómo la aprehensión de lo real es parcial, pero siempre tendente a lo unitario. Finalmente, la modalidad lírica cumple, a través de los recursos artísticos que le son propios, el principio fundamental del arte: procurar que el caos de lo diverso se transforme en cosmos ordenado.

## **Bibliografía**

Albaladejo, Tomás. 1986. *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*. Alicante: Universidad de Alicante.

Alvira, Rafael. 2001. “Los modos como dimensiones antropológicas”. *Actas del Coloquio Internacional “Los géneros en las artes”*. K. Spang. Pamplona: Universidad de Navarra. 11-16.

Cuesta Abad, Manuel. 1991. *Teoría hermenéutica y literatura. El sujeto del texto*. Madrid: Siglo XXI.

Cuesta Abad, Manuel. 1997. *Las formas del sentido. Estudios de Poética y Hermenéutica*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.

Bajtín, Mijail. 1982. *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.

Dolezel, Ludomir. 1979. “Extensional and intensional narrative worlds”. *Poetics* 8: 193-211.

Eco, Umberto. 1978. “Possible Worlds and Text Pragmatics: Un dramma bien parisien”. *Versus* 19-20: 5-72.

Gadamer, Hans Georg. 1977. *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*. Salamanca: Sígueme.

Gadamer, Hans Georg. 1993. *Poema y diálogo. Ensayos sobre los poetas alemanes más significativos del siglo XX*. Barcelona: Gedisa.

García Berrio, Antonio. 1994. *Teoría de la literatura. La construcción del significado poético*. Madrid: Cátedra.

Heidegger, Martin. 1991. *El ser y el tiempo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Iser, Wolfgang. 1989. "La realidad de la ficción". *Estética de la recepción*. Ed. R. Warning. Madrid: Visor. 165-195.

Iser, Wolfgang. 1990. "Fictionalizing: The Anthropological dimension of literary fictions". *New Literary History* 21: 939-955.

Martínez Bonati, Félix. 1978. "El acto de escribir ficciones". *Dispositio* 7-8: 137-144.

Leibniz, G. W. 1984. *Monadología*. Madrid: Hyspamérica.

Levin, Samuel. 1987. "Consideraciones sobre qué tipo de acto de habla es un poema". *Pragmática de la comunicación literaria*. Ed. J. A. Mayoral. Madrid: Arco. 59-82.

Ortega y Gasset, José. 1965. *El libro de las misiones*. Buenos Aires: Espasa Calpe.

Pozuelo Yvancos, José María. 1998. "¿Enunciación lírica?". *Teoría del poema: la enunciación lírica*. Ed. F. Cabo y G. Gullón. Amsterdam-Atlanta: Rodopi. 41-75.

Spang, Kurt. 2001. "Modos y géneros en literatura". *Actas del Coloquio Internacional "Los géneros en las artes"*. K. Spang (ed.) Pamplona: Universidad de Navarra. 165-176.

Spang, Kurt. 2003. "La literatura y sus modos". *Las artes y sus modos. Actas del Coloquio Internacional "Las artes y sus modos"*. K. Spang (ed.) Pamplona: Universidad de Navarra. Anejos de *Rilce*: 121-142.

Van Dijk, Teun. 1980. *Texto y contexto*. Madrid: Cátedra.

Wahnón, Sultana. 1998. "Ficción y dicción en el poema". *Teoría del poema: la enunciación lírica*. Ed. F. Cabo y G. Gullón. Amsterdam-Atlanta: Rodopi. 77-110.

### **Para citar este artículo**

Mariela Insúa Cereceda. 2005 . «La creación de mundos posibles en el modo lírico». *Documentos Lingüísticos y Literarios* 28: 40-44